Antoine Emaz

Entretien

avec Anne Segal et Gérard Cartier

L'entretien avec Antoine Emaz est écoutable sur la Sonothèque ou à partir de l'icone *. Pour cette retranscription, l'entretien a été légèrement amendé.*

AS : *Antoine Emaz, bonjour, et merci de nous accorder cet entretien pour le numéro 15 de la revue* Secousse. *Vous êtes né en 1955, vous avez une œuvre poétique considérable et également vous êtes l'auteur d'études littéraires sur André du Bouchet, Eugène Guillevic et Pierre Reverdy. Vous avez présidé la commission poésie du CNL de 2009 à 2013. Pour vous présenter, je vais me permettre de vous citer :* « Né en 1955. Ensuite, vie ordinaire, entre pas facile et pas impossible, comme tout le monde. Je ne vois pas bien quoi dire d'autre qui serait un peu nécessaire, ou éclairant, au-delà, autour ou en-deçà des poèmes. Si tout poème est bien de circonstances, écrire vise à délaver assez pour qu'il devienne une interface, et non un miroir. Voilà pourquoi devoir alimenter le moulin biographique me gêne toujours autant » *Pourriez-vous nous dire si c'est une définition qui vous convient toujours ?*

AE : Elle convient toujours pour ce qui est de la biographie. Je ne considère pas que la biographie soit un outil nécessaire ou indispensable pour lire une œuvre, ça c'est sûr. Autant le poème naît de la vie, autant il s'émancipe de ce terreau, de ce substrat pour arriver à ce que Reverdy appelait une « *réalité poétique* ». C'est-à-dire quelque chose qui est différent d'une confession ou d'un journal. Je ne considère pas que les données biographiques soient un élément essentiel, que le poète ait besoin de donner beaucoup d'informations là-dessus.

AS : *Nous souhaitons ouvrir cet entretien sur des questions qui vont toucher à l'idée du «* sens *». Il n'est pas rare que les poètes travaillent la langue au point de la rendre, partiellement ou totalement, étrangère au lecteur, ou du moins empreinte d'étrangeté. À ce propos, dans* Lichen, lichen, *vous notez : «* Ce que je comprends un peu, ce que je comprends assez, ce que je comprends beaucoup, fait sens pour moi. (…) Entendre par "comprendre" ma capacité à entrer en écho, via le poème, avec une expérience humaine *». Comment abordez-vous un texte qui semble se refuser ? La quête du sens, pour vous, est-elle première ?*

AE : Je ne sais pas. Ce qui est certain, c'est que je demande au poème une sorte de partage ou de rencontre. À partir du moment où cette rencontre, ou cet accès à la rencontre et au partage d'une expérience humaine (on pourra y revenir) ne se fait pas, je suis un peu démuni par rapport à un texte qui me semble étranger. Ça ne veut pas dire que le poème doive nécessairement être transparent, c'est-à-dire être à 100% compréhensible, tout comme on comprend une recette de cuisine ou…

GC : un mode d'emploi…

AE : …un mode d'emploi, voilà. C'est toute la question du sens qui est effectivement en

jeu et elle n'est pas du tout simple. On pourrait dire, peut-être, qu'en dessous d'un sens complet, j'ai besoin d'un accès au sens – qui peut se faire de manière assez partielle, à condition qu'elle soit suffisante. On peut prendre le cas d'Éluard par exemple. Dans sa poésie amoureuse, certains vers sont très simples. Souvent d'ailleurs, il les place au début et à la fin du poème, et souvent, aussi, ce sont des alexandrins ou des rythmes pairs. On a, par exemple : *Elle est debout sur mes paupières (…) Et ne me laisse pas dormir*. Ou bien : *La courbe de tes yeux fait le tour de mon cœur*. Avec ce type de premier vers, on sait qu'on est en face d'une poésie amoureuse. À partir de là, le reste du poème va suivre, en quelque sorte. Si l'on ne comprend pas tout dans le flux d'images surréalistes qui succèdent, ce n'est pas bien grave. On sait qu'on est devant un poème d'amour et, la plupart du temps, la chute remettra une petite couche là-dessus. On n'a pas compris tout, mais on a compris suffisamment pour que ce soit un poème d'amour. Là où ça devient embêtant, c'est lorsque le poème ne donne même plus ces balises-là et qu'on n'a plus de prise, en quelque sorte, sur le texte. Alors, on est démuni, on ne sait pas quoi faire. Et le poème devient étranger. On peut en lire un, on peut en lire deux, on n'en lira pas cinquante.

AS : Dans cette même citation, vous faites un rapport entre le sens et l'expérience humaine. Est-ce que vous pourriez nous développer cette idée.

AE : Je dirais que l'expérience peut se traduire de différentes manières. Elle ne passe pas forcément par la pensée. Elle peut passer par de l'imaginaire, par de la sensation, par des sentiments. Mais, ce qui est certain, c'est qu'il me la faut. Si je suis en face d'un texte ou d'un poème qui me semble être uniquement de la langue pour la langue, là, je bloque. Du Bouchet disait : « *L'image pour l'image est détestable* ». Oui. On peut passer par l'image mais c'est pour revenir à une expérience humaine, en tout cas à de l'humain, à un partage humain. Il me semble que Celan disait qu'un poème devait être comme une poignée de mains. Il y a quelque chose de ça – et pourtant on ne peut pas dire que Celan soit un poète facile.

GC : On observe chez beaucoup de poètes contemporains une méfiance vis-à-vis du sens, voire même un refus de celui-ci, méfiance ou refus perçu comme un signe de modernité. C'est aussi vrai dans d'autres domaines artistiques, comme le théâtre par exemple. C'est encore plus manifeste si on renverse la proposition : la clarté serait un signe d'ancrage dans le passé. Ce n'est pas nouveau, il y a même toute une tradition, qui remonte à Dada, par exemple, etc. Qu'est-ce que cette réflexion vous inspire ?

AE : C'est compliqué… Pour repartir de Dada, c'est un mouvement qui m'a beaucoup intéressé – qui continue d'ailleurs de beaucoup m'intéresser, *historiquement*. On peut dire que Dada, puisqu'il le revendique lui-même, privilégie le non-sens. Mais il est dans des circonstances historiques précises, qui sont celles de 1917-1920 : à peine 2 ou 3 ans ; ensuite on a le surréalisme et on repasse à des valeurs positives pour la poésie, l'affirmation d'une esthétique, etc. Ce qu'il y a d'étonnant chez Dada, c'est le fait de faire exploser des codes esthétiques qui étaient présents depuis très longtemps, et d'aller contre la raison comme maîtresse du monde – parce que les circonstances historiques de l'époque, la première guerre, montraient bien le naufrage de cette raison comme maîtresse du monde. Est-ce que cela signifie que la même révolte peut être indéfiniment répétée durant un siècle jusqu'à nos jours ? Ça, ça me semble beaucoup plus discutable. Il y a un *geste* dadaïste qui reste intéressant mais qui n'est pas reproductible. Pour Dada, j'ai souvent l'habitude de repenser au mouvement punk, c'est-à-dire à la devise *no*

future. Ces mouvements, qui sont d'ordre nihiliste, peuvent tout à fait se comprendre dans leurs circonstances historiques, mais s'ils n'ont pas de futur, ils ne doivent pas durer – et Dada n'a pas duré. Donc, reprendre cette façon de voir *maintenant*, me semble dépassé. Il faut inventer autre chose. D'autant que je ne vois plus très bien ce qu'il reste à casser maintenant, au niveau des formes ou au niveau de l'expression. On a fait le tour de la destruction. Il est peut-être temps d'inventer autre chose, d'inventer d'autres modes d'écriture, d'autres formes – et pas seulement détruire les formes précédentes.

GC : Détruire les formes en s'appuyant sur une destruction du sens…

AE : Tout à fait. Destruction du sens qui, elle-même, avait un sens. C'est pour ça que c'est difficile. Quand Dada dit : « *Je fais un poème en tirant les mots de mon chapeau* », on comprend très bien que c'est une façon de nier une esthétique, une idéologie dominante. Une fois que ce geste est fait, on ne va pas le reproduire à l'infini. Il est fait, on ne voit pas comment aller plus loin : c'est un geste limite. Certaines œuvres sont des impasses, en poésie comme en peinture d'ailleurs. Des œuvres sont des carrefours et d'autres sont des impasses. En peinture, par exemple, on peut dire que quelqu'un comme Picasso ouvre des possibles. Mais d'autres œuvres sont beaucoup plus fermées. Si on prend Van Gogh, au delà de lui, quoi faire ? On ne va pas refaire du Van Gogh ! En poésie, Michaux a une œuvre ouverte, du Bouchet a une œuvre fermée. Pour moi, Dada est un mouvement fermé.

AS : Fermé au niveau du sens...

AE : Au niveau du geste d'écrire qui amène à refuser le sens, et les codes de partage qui sont ceux du plus grand nombre.

GC : Ce sont des œuvres qui n'essaiment pas autre chose.

AE : Non, elles sont dans leurs limites. Mais par contre, elles sont indispensables. Les mouvements de rupture, de cassure, que ce soit Dada, ou le même geste chez Rimbaud, ou chez Baudelaire (avec la modernité), on en a besoin. La seule chose, c'est que Dada est sans avenir, puisqu'il nie lui-même l'idée d'une progression, d'une avancée, alors que chez Baudelaire on a une possibilité de développement de la poésie – qui a donné d'ailleurs toute la postérité de Baudelaire.

GC : Toujours dans Lichen, lichen, *vous identifiez deux facteurs essentiels pour l'appréhension d'un poème, le sens et également l'émotion :* « Me paraissent importer l'émotion (produite par l'expression au plus près possible d'une expérience), et le sens comme connexion possible, mais intermittente, entre la langue arrêtée du livre et celle, vive, du lecteur. » *L'émotion, comme le sens, n'a pas toujours bonne presse…*

AE : Oui, il faudrait revenir sur cette opposition, qui n'est peut-être pas simple. Je ne suis ni théoricien ni philosophe, ni linguiste. Les notions que j'emploie peuvent paraître relativement floues. Ceci dit, l'opposition entre pensée et émotion est très simple : la pensée est de l'ordre du langage et du réflexif alors que l'émotion est de l'ordre du sentiment, de la sensation, de l'affect, du nerveux, de ce qui est sans langage. La séparation, pour moi, elle est assez nette. On a des poésies qui peuvent être « pensives » (qui sont de l'ordre de la pensée, ou de la réflexion ou de la philosophie sous une autre forme), et des œuvres qui sont du côté de l'émotion, c'est-à-dire de là où il n'y a pas de

langage : et on va essayer de mettre de la langue sur quelque chose où, précédemment, il n'y a pas de mot. C'est comme ça que se fait le partage, pour moi. Et je suis nettement du côté de l'émotion. Pas seul ! Il me semble bien que si on prend chez Reverdy, par exemple, on avait une sorte d'équivalence, d'égalité entre *émotion* et *poésie*. Le poème n'est pas réductible à une pensée, c'est très clair. Il est *au delà* de ça. Il est une sorte de *premier langage* après quelque chose qui nous a défait du langage. Je donne un exemple : quand vous êtes éperdument amoureux, vous n'avez rien à dire, sinon « *Je t'aime* ».

GC : C'est une sidération.

AE : Voilà. Quand il y a l'attentat contre *Charlie hebdo*, la première réaction n'est pas d'écrire trois pages. Il y a : « *Quoi ? C'est pas vrai !* ». Le poème va naître de ça. Être amoureux, l'attentat de *Charlie hebdo*, mais ça peut être aussi la floraison de la glycine… peu importe l'événement qui est à l'origine, c'est toujours quelque chose qui n'a pas de langue, quelque chose qui n'est pas exprimable – ou plutôt qui est inexprimé. Quelque chose qui réduit au silence. Le poème va être une première approche pour mettre des mots sur ce qui a réduit au silence.

GC : N'avez-vous pas le sentiment qu'une sorte de suspicion est portée sur cette manière…

AE : Sur cette approche ? Si, certainement, vous avez tout à fait raison. Il y a eu une très grosse dose de romantisme, qu'il faut bien évacuer d'une manière ou d'une autre.

GC : La poésie est inadmissible.

AE : Oui, parce qu'on a voulu la réduire à du sentimentalisme bêta. D'accord, on peut éliminer tous ces aspects naïfs. Il reste que dans la vie de chaque homme arrivent des événements, minimes ou très importants, qui demandent des mots. Et c'est là que la poésie intervient, pour moi.

AS : Dans l'extrait de Lichen, lichen *que Gérard vient de citer, vous dites :* « …le sens comme connexion possible, mais intermittente, entre la langue arrêtée du livre et celle, vive, du lecteur. » *Donc le sens est un partage, en fait ?*

AE : Oui. C'est aussi pour ça que l'auteur n'a pas à aller plus loin que son poème ; il n'a pas à s'expliquer davantage. Cela rejoint aussi ce qu'on disait tout au début sur la biographie : le texte, à partir du moment où il est lu par le lecteur, devient la propriété, la création du lecteur. Vraiment complètement. Encore faut-il que le lecteur puisse faire cette opération d'appropriation et connecter, en quelque sorte, ce qui est donné comme émotion dans le poème à sa propre mémoire, sa propre réserve d'images, son univers et son expérience personnelle. Peu importe que cette expérience d'arrivée diffère plus ou moins de celle du poète au départ. Ça n'a aucune importance. Le poème est vraiment une interface, neutre en quelque sorte. Intense mais neutre, et il peut être lu de multiples façons selon le lecteur qui le lit.

AS : Dans ce cas-là, le sens est meuble…

AE : Oui tout à fait, avec quand même des directions marquées.

GC : C'est le poème d'amour dont vous parliez.

AE : Oui, voilà. Si c'est un poème d'amour, on ne va pas penser à la guerre du Vietnam. Alors que si l'on est dans un poème sur la violence terroriste, à la limite, *violence*, *mort*, *explosion* suffiraient, on n'a pas besoin de rajouter *Karachi*. Chacun lira un endroit du monde où il y a eu une explosion et des morts.

AS : Dans Cambouis, *vous écrivez :* « Ce n'est pas la pensée qui bouge la langue, c'est la vie. (…) La pensée ne peut naître que lorsqu'il n'y a plus d'émotion : elle n'est pas poésie. » *Comment articulez-vous pensée, langue, émotion et poésie ?*

AE : De manière difficile ! Mais je ne peux parler que d'une *pratique*. Je ne suis pas un théoricien de la poésie. J'écris et, à partir de là, je peux essayer de réfléchir. Le plus important, c'est l'idée que la pensée ne préexiste pas au poème. C'est pour moi radical. D'autres poètes peuvent travailler autrement. Mais pour moi, c'est très clair. Il n'y a jamais, par exemple, de projet d'écrire. Je ne *projette* pas d'écrire un poème. J'ai envie d'en écrire, mais ça ne dépend pas de moi que j'en écrive. Il n'y a rien qui précède l'écriture elle-même, en poésie. Alors que si l'on prend un autre registre, par exemple les notes, là il n'y a pas de problème. Je peux très bien décider d'écrire une série de notes sur le dernier livre de Giovannoni, par exemple – ce que je suis en train de faire. Il y a un projet, on commence à penser, on construit la réflexion… Mais c'est le domaine de la pensée, on n'est pas dans le domaine de la poésie. Est-ce que je me fais comprendre ?

AS /GC : C'est très clair !

AE : Je ne sais pas pourquoi c'est ainsi. Encore une fois, ce n'est pas un choix chez moi. Ça s'est toujours fait comme ça.

GC : C'est une approche qui est assez générale. J'ai en tête ce que disait Seamus Heaney : le poème naît lorsque les mots rencontrent la pensée. La pensée n'est pas préexistante aux mots.

AE : Non, je ne vais pas être d'accord. Pas « *lorsque les mots rencontrent la pensée* » : lorsque les mots rencontrent l'émotion, lorsque les mots rencontrent de la sensation ou du sentiment, de l'affect. Pour moi, c'est là que ça se joue. La pensée, je n'en ai pas besoin. J'en aurai besoin a posteriori, quand je reviendrai sur le poème qui s'est écrit et que je commencerai à réfléchir dessus. Mais, au départ, je ne réfléchis absolument pas.

AS : Dans la pensée, il n'y a pas d'émotion ?

AE : Non. Elle est à la fois opération de langue et de réflexion sur quelque chose qui lui préexiste, à savoir le poème. Mais quand j'écris le poème, il n'y a absolument rien avant, sauf cette espèce de *muet*, que l'on peut appeler émotion, affect. C'est pour ça que je suis aussi dépendant de ce qui se passe. Il peut y avoir de très longues périodes où je n'écris pas de poèmes. Et je n'ai pas de moyens de me forcer à écrire. De la même manière, je n'ai jamais écrit un poème pour répondre à une revue qui demande : « *Est-ce que vous pourriez écrire sur la nature – ou sur l'amour, ou sur la révolte ?* ». Je ne peux pas. Chez moi, pour la poésie, rien n'existe a priori. Rien n'existe avant. Je suis toujours en train de commencer le poème. Alors que pour d'autres poètes, je sais que ça fonctionne

autrement. Ils se mettent à un livre, mais ils ont déjà le projet du livre, le sujet en quelque sorte, comment ça va se passer... Moi, je ne sais absolument pas comment ça va se passer. C'est ce qui fait, d'ailleurs, qu'il y a peut-être pour moi deux ou trois livres que j'appellerais des *livres* ; tout le reste de mon travail, ce sont des recueils. Des rassemblements.

AS : Une autre citation : « La langue est inerte. Mon travail est de l'électrifier, de produire des champs de forces, à l'intérieur. » *Ça poursuit un peu ce dont vous parliez, sur votre manière d'écrire...*

AE : Tout à fait. Je pars toujours de la langue commune : la plus commune, la plus simple. Elle va être travaillée de manière plus qu'*inhabituelle* : de manière *poétique*. J'aime bien une citation de Gourmont que j'ai lu dans Poezibao il y a quelques jours. Il disait : « *Le style, c'est à la fois le langage de tous et le langage d'un seul* ». Ça me semble très juste, dans sa simplicité. On est dans la langue commune et, en même temps, on en fait un usage qui est très particulier. C'est ça l'enjeu. Si on reste trop dans la langue commune, on risque d'arriver dans le naïf, ou le banal, ou le sans-intérêt ; si on va trop du côté de l'individu et du langage d'un seul, on ne parle plus que pour soi. Il y a une sorte d'équilibre ou d'entre-deux qui est à trouver. Mais, ce qui est certain, c'est qu'il y a une *mise sous tension* de la langue habituelle, ça oui. Je pense que c'est particulier à toute la poésie.

GC : Vous êtes à la fois poète et critique. Tout poète est engagé dans un processus de création qui fait qu'il explore certaines voies et en refuse d'autres : chaque poète est un peu législateur. Le critique, lui, pèse, évalue, dissèque, analyse. Il énonce rarement des sentences définitives qui pourraient lui interdire la compréhension de voies différentes de celles qu'il pratique. Comment vivez-vous cette difficulté ?

AE : Il y a une chose à préciser, c'est *critique*. Je ne crois pas que je sois un critique, au sens de critique littéraire, comme on l'entend. Je suis juste un lecteur. Ce que je fais, ce sont des notes de lecture, c'est-à-dire des réactions personnelles à des livres que je lis de manière continue. Mais il n'y a aucune obligation, comme l'aurait un critique littéraire, de couvrir tout le champ poétique et de rendre compte de ce qui se passe dans la poésie contemporaine. Ce n'est pas du tout mon but. Je lis ce que je veux et j'écris ce que je veux à partir de ce que j'ai lu. Je n'ai aucune contrainte. Je poserais ça au début.

Sur le poète comme législateur, je n'y crois pas trop, non. Le poète est parfaitement libre. Il est dans un espace où tout est possible, où tout est permis. C'est ensuite, lorsqu'on revient sur le poème, qu'on commence à réfléchir : *« Ce poème, est-ce que je peux le publier ? Est-ce que j'ai envie de le publier ? Est-ce que je le garde pour moi ? Ou est-ce que je le mets à la poubelle ? »*. À ce moment-là, on commence à trier et à légiférer, en quelque sorte. Mais c'est après. Le geste lui-même d'écrire, il n'est absolument pas contraint par quoi que ce soit. Vous voyez ce que je veux dire ? Dans ce sens-là, par exemple, j'ai du mal avec *l'Oulipo* qui, au contraire, pose la contrainte comme motrice de l'écriture. Ça m'est complètement étranger. Pour donner un autre exemple, il y a un poème de Guillevic, (pourtant j'aime beaucoup Guillevic), dans son *Art poétique* où il dit qu'il aimerait bien écrire autrement et qu'il ne le peut pas. Pour moi, on devrait toujours pouvoir écrire autrement. Ensuite, dans un deuxième temps, a posteriori, on regarde si ce que l'on a écrit vaut le coup ou pas. Et on l'élimine – ou on ne l'élimine pas. Mais c'est dans un deuxième temps. Au départ, il ne faut jamais

bloquer la main. Pour revenir sur l'idée de la critique, dans mes carnets par exemple, je peux avoir des formulations globales, générales, du style : *la poésie c'est*, ou *la poésie ce n'est pas*, ou *la poésie ne doit pas*, etc. Alors qu'en fait, je devrais toujours dire : *« À mon avis, dans mon travail, c'est comme ça que je vois les choses »*, etc. Pour alléger, parce que c'est trop compliqué de le répéter à chaque fois, je vais utiliser des formulations générales. Mais en fait, je crois que chaque poète ne peut parler que pour lui-même, pour le petit espace de langue et de poésie qui est le sien. Au-delà de ça, on n'a pas de conseils à donner ni d'oukases à poser. Je ne crois pas qu'on ait à légiférer. Par contre, on peut tout à fait dire, comme on le disait tout à l'heure, que certaines œuvres nous restent étrangères alors que d'autres nous sont très proches. Ça, c'est tout à fait légitime.

GC : Une autre façon de poser la question, serait de dire : Est-ce que certains poètes que vous lisez en tant que lecteur, que vous analysez en détail pour en faire une note de lecture, vous marquent au point de faire évoluer votre propre écriture ?

AE : Ma réponse est *non*, c'est clair. Ou du moins, plus maintenant. Je ne pense pas que mon écriture, maintenant, puisse être déviée par une œuvre quelconque, que ce soit des œuvres contemporaines ou le retour à des œuvres majeures comme celles de Michaux, ou de du Bouchet, ou de Reverdy. Ce problème est maintenant réglé. Mais il a fallu du temps. Peut-être 10 ans, 20 ans… Il y a même une sorte de précaution qui est venue avec l'expérience. Je parle surtout pour des œuvres importantes, reconnues – je pense par exemple à Jaccottet. Quand j'attaque des œuvres comme ça, presque tout de suite, je cherche ce qui m'intéresse, ce qui me convient, ce que j'admire éventuellement ; mais, d'un autre côté, je cherche tout autant les points faibles, ce qui ne me convient pas, ce que je critiquerais, de manière à ne pas être entraîné, en quelque sorte, dans un sillage.

AS : Pour finir, peut-être peut-on revenir à la question initiale : le sens, pour vous, c'est quoi ?

AE : C'est la possibilité de pouvoir partager, via le poème, via le langage, et via une certaine organisation du langage, une expérience humaine qui peut être tout à fait minime, ou qui peut être majeure.

AS / GC : Merci beaucoup.

AE : Merci à vous.

Principales publications récentes d'Antoine Emaz : *De peu* (Tarabuste, 2014), *Flaques*, notes (Centrifuges, 2013), *Double seul* (Le Rosier grimpant, 2012), *Dedans dehors* (Vincent Rougier, 2012), *Cuisine*, notes (Publie.net, Publie.papier, 2012) ; Sauf (Tarabuste, 2011).
Signalons aussi le dernier numéro de la revue Europe (n° 1031, mars 2015), qui consacre un dossier à Antoine Emaz. http://www.europe-revue.net/